



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



ESCENARIOS ARQUITECTÓNICOS. ENTRE LO REAL Y LA FICCIÓN

JORGE GOROSTIZA
Dr. Arquitecto

Resumen

La arquitectura ha estado relacionada con el cine desde que comenzó a desarrollarse, ante todo, porque éste necesitaba edificaciones para que se proyectaran las películas, que en algunos casos fueron creados por reconocidos arquitectos y en otros se mezcló lo real con lo ficticio. La arquitectura también ha sido siempre fundamental en la creación de la ficción cinematográfica y para analizar los espacios cinematográficos, relacionados con los arquitectónicos, se emplea la Tipología Espacial Constructiva, dividiéndolos según su forma y su función, y aplicándola a conocidos edificios. Volviendo a lo real, se comprueba cómo las pantallas están cada vez más presentes en la vida de los seres humanos, logrando una preponderancia de la imagen en movimiento frente a la arquitectura e incluso una supremacía de la ficción sobre lo real.

Palabras clave: Arquitectura, Ficción, Realidad, Decorados, Pantallas.

Abstract

The architecture has been linked to cinema from its beginnings, first of all because it needed buildings in those films were screened, which in some cases were created by renowned architects and other mixed the real and the fictional. Architecture has also always been essential to create the cinematographic fiction, and to analyze film spaces, related to the architectural ones, Building Spatial Typology is used, dividing them according to their form and function, and applying it to well-known buildings. Coming back to real, it is checked how the screens are increasingly present in the lives of human beings, achieving a preponderance of the moving image over the architecture and even a supremacy of fiction over real.

Keywords: Architecture, Fiction, Reality, Settings, Screens.

Comenzando por lo real, por el lugar del espectador y por el inicio del espectáculo cinematográfico, la primera vez que se cobró por asistir a una proyección fue en París el 28 de diciembre de 1895, cuando la empresa de los hermanos Lumière exhibió sus películas en el Salon Indien que se encontraba en el sótano del Grand Café, situado en la planta baja de un edificio de cinco pisos que estaba en el número 14 del Boulevard des Capucines, los dos superiores los ocupaba el Hotel Scribe, las dos siguientes el Jockey Club y la baja estaba destinada a locales comerciales, entre ellos el café mencionado. El influyente y poderoso club estaba formado por aristócratas y hombres de negocios, como puede verse en el cuadro de Jean Béraud *El señor y la señora Galin delante del Jockey Club* (1877) en un balcón del

edificio hay unos hombres de etiqueta mirando hacia la calle con aspecto altanero, mientras que el uso cinematográfico sólo era una atracción marginal celebrada bajo tierra.

Sin embargo, pronto comenzaron a usarse otras edificaciones para exhibir películas y el tipo edificatorio cine fue abordado por grandes arquitectos, que construyeron edificios como el Cinéma La Scala, en La Chaux-de-Fonds (Le Corbusier, 1916), el Skandia Teatern, en Estocolmo (Erik Gunnar Asplund, 1923), Capitol, am Zoo, en Berlín (Hans Poelzig, 1925), Kino Universum, también en Berlín (Erich Mendelsohn, 1928), Handelsblad Cineac, en Amsterdam (Jan Duiker, 1934) y el mucho más reciente UFA-Kristallpalast, en Dresden (Coop Himmelb(l)au, 1998).

En esta tipología son notables los denominados Cines Atmosféricos, que se caracterizaban porque los techos de las patios de butacas parecían cielos, como si el espectador estuviera al aire libre y en los laterales había imitaciones de fachadas y vegetación. En la publicidad previa a la apertura del Capitol Theatre de Sídney en 1928 se decía lo siguiente:

«Imagínese sentado en un hermoso jardín florentino. Arriba, el cielo azul del Mediterráneo. Las estrellas brillan. Las nubes flotan como en silenciosa admiración de la belleza encerrada abajo en esas paredes cubiertas de enredaderas.

Raras estatuas medio escondidas en la penumbra, adornan los nichos. Copias de piezas famosas del Vaticano, el Louvre, el Museo de Santa Maria del Fiore, cuentan una historia de la elegancia.

Magníficos objetos de arte en plata repujada y oro y ricos tapices encuentran un lugar en el magnífico proyecto decorativo. Palomas blancas revolotean a un lugar de descanso con pájaros del amor en el follaje de los cipreses. Los pavos reales muestran con orgullo su plumaje brillante...

Asombroso en su inmensidad, cautivante en su magnificencia, cuando entre en los portales poderosos de esta casa del tesoro se sorprenderá de la gloria del panorama que se despliega ante usted. Nunca antes tanta comodidad suprema, tal esplendor, tal asombrosa realidad en construcción, decoración y entretenimiento musical y cinematográfico».

Como se puede comprobar, el cine es lo último que se menciona, porque lo más importante parece la experiencia de los espectadores ante los falsos ambientes mediterráneos.

Según Juan Antonio Ramírez, John Eberson fue el «inventor de esta tipología arquitectónica»¹⁴⁵, entre los cines que diseñó se encuentran el mencionado Capitol, el

¹⁴⁵ RAMÍREZ, J. A.: *La arquitectura en el cine: Holywood la Edad de Oro*, Madrid, Herman Blume, 1986, p. 22.

Orpheum Theatre (Wichita, Kansas, 1922) en el que en una metopa incluyó su propia efigie, el Majestic Theatre, (Houston, Texas, 1923), el Paradise Theatre, (Chicago, 1928) que fue considerado su «obra maestra»¹⁴⁶ y el Loew's Paradise Theatre, (Bronx, Nueva York, 1929). El espectador se encontraba sumergido en un ambiente que parecía real y que además tenía un estilo diferente en cada edificio, árabe, chino, italiano, español..., por lo que cuando se proyectaban películas que sucedían en esas regiones, la simulación se completaba fuera de las pantallas en el espacio del espectador.

ESCENARIOS FICTICIOS

Atravesando las pantallas y entrando en la ficción, me interesa mostrar una serie de edificaciones que han servido como escenarios escenográficos relacionados con la arquitectura y para ello emplearé las tipologías de los espacios cinematográficos que establecí en mi tesis doctoral¹⁴⁷ para poder estudiarlos, comparándolos con los espacios arquitectónicos y por tanto con lo real.

Las películas elegidas como ejemplo en la tesis pertenecen a todos los géneros, sin embargo, aquí solo emplearé aquellas cuyo argumento sucede décadas antes que se realizara su rodaje o grabación y que podrían pertenecer al género histórico.

Antes de continuar se debe mencionar que normalmente en una misma película hay varios tipos de espacios diferentes, coincidiendo a veces cada uno con un plano determinado, por lo que sólo en muy pocas de ellas se puede decir que todos sus espacios pertenecen a un mismo tipo.

Entre estas tipologías se encuentra la que clasifica a los espacios según cómo se construyen, que he denominado Tipología Espacial Constructiva. Empezando por lo profilmico, todo aquello que se sitúa delante de la cámara para que ella lo filme o grabe, la clasificación más elemental es la que se refiere al grado de construcción de los espacios, el que distingue entre los que no se han construido en absoluto, porque se ha rodado en lugares no modificados, como sucede en los documentales y pocos espectáculos de ficción; y los que sí se han transformado, aquellos donde se ha intervenido construyéndolos enteros o sólo algunas de sus partes.

¹⁴⁶ REID, G.: *The Originator of "Atmospheric" Design is Masterpiece, Exhibitors Herald and Moving Picture World*, vol 93, nº 4 (1928), p. 36.

¹⁴⁷ *La construcción de la ficción: Espacio arquitectónico – espacio cinematográfico*, dirigida por Luis Antonio Gutiérrez Cabrero, y leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, el 8 de febrero de 2016.

Estos últimos además pueden subdividirse según el grado de la intervención que se ha realizado en ellos. El espacio que se ha construido en parte para filmar en él, lo denomino Adaptado, siguiendo la misma terminología que se emplea con los guiones y las bandas sonoras, cuando una historia o una melodía se adaptan a la representación; mientras que cuando se crea totalmente nuevo para el espectáculo lo denomino Original.

Profilmico	No construido	Adaptado Original
	Construido	

Teniendo en cuenta dónde se construyen los espacios, se pueden clasificar en Interior y Exterior, diferenciando entre aquéllos construidos dentro de un recinto o al aire libre. Si al lugar se une el tiempo, los espacios se vuelven a subdividir en una distinción que ya aparece indicada desde la primera etapa del trabajo, desde las preexistencias, ya sean obras de teatro o guiones, indicándose en este último caso cuatro variantes, según sea interior o exterior, noche o día, es decir, se especifica entre Interior - Día, Interior - Noche, Exterior - Día y Exterior - Noche.

ÁMBITO	TIEMPO
interior	día
	noche
exterior	día
	noche

Respecto a lo filmico, es decir, las intervenciones que se producen después de haber finalizado el rodaje o la grabación, una tipología del espacio que ve el público en las pantallas, respecto solamente a su forma y teniendo en cuenta lo que ve el espectador, dónde se ha rodado o grabado y si el espacio profilmico es diferente al filmico, surge de la combinación y relación de los tres espacios predeterminados siguientes:

V.- El verdadero, el que cualquiera puede recorrer en la realidad, ya sea natural o artificial, modificado por la arquitectura.

P.- El de la pantalla, es decir, el que ve el espectador, tanto en la pantalla de un cine,

como de la televisión o de un ordenador.

R.- El de rodaje, el lugar donde se rueda la película o se graba un programa de televisión.

De la conjunción de estos tres surgen todos los espacios cinematográficos formales, que se agrupan en cinco tipos diferentes:

1. Auténtico. $V = P = R$.

Es el más inmediato y sencillo, cuando se rueda una película en un exterior o interior verdadero sin modificarlo y el espectador ve ese mismo espacio en la pantalla. Por ejemplo los estudios de Diego Rivera y Frida Kahlo, en México D. F. (Juan O'Gorman, 1932) y la Villa E-1027, en Roquebrune Cap Martin (Eileen Gray, 1926 - 1929), que se ven respectivamente en *Frida* (Frida, Julie Taymor, 2002) y *The Price of Desire* (Mary McGuckian, 2015), así como la Casa Malaparte, en Capri (Adalberto Libera, 1937) que se muestra en *La piel* (*La pelle / La peau*, Liliana Cavani, 1981)¹⁴⁸, la villa aparece en tres secuencias, en la primera se celebra una reunión de Estado Mayor en el salón del edificio y el general del ejército estadounidense Mark Clark (Burt Lancaster) le dice a Curzio Malaparte (Marcello Mastroianni): «¡Qué casa tan bella tiene, Malaparte!»; en la segunda, éste va a la casa con la princesa Consuelo Caracciolo (Claudia Cardinale) y en la tercera Malaparte le enseña su casa a una improbable aviadora militar estadounidense (Alexandra King) y le dice que normalmente empieza la visita por la cubierta, una vez dentro ella confiesa que la casa es maravillosa y le pregunta si la compró o la construyó, y el escritor le contesta: «la compré, pero yo dibujé el paisaje», algo que no es cierto, ya que se la encargó al gran arquitecto Adalberto Libera, y es un diálogo tomado de la novela¹⁴⁹, aunque se desarrolla entre Malaparte y el mariscal de campo Erwin Rommel.

En estos espacios auténticos no tiene por qué haber intervención de los escenógrafos cinematográficos, pero teniendo en cuenta que el ojo humano es distinto al objetivo de una cámara, normalmente estos profesionales al menos habrán de localizar los lugares dónde se va a rodar y además elegirán los objetos que se verán en la pantalla.

2. Recreado. $V \neq P = R$.

Los espacios de pantalla y de rodaje se corresponden, pero no son un espacio

¹⁴⁸ También aparece en *El desprecio* (*Le Mépris / Il disprezzo*, Jean Luc Godard, 1963) y en el cartel del Festival de Cannes de 2016.

¹⁴⁹ MALAPARTE, C.: *La piel*, Madrid, El País, 2003, p. 249.

verdadero. Por ejemplo, cuando se construye en un estudio o en otro lugar, el interior de un edificio que no existe en la realidad y se rueda ese espacio directamente sin modificarlo.

Este espacio recreado es muy empleado en el cine, de hecho, en cualquier película las viviendas de los personajes suelen ser espacios recreados, ya que incluso en el caso que alguno de esos personajes haya existido en la realidad no se suelen reproducir exactamente los interiores de sus moradas.

Hay dos películas en que estos espacios se construyeron, uno con influencias formales del teatro, *La venganza de D. Mendo* (Fernando Fernán-Gómez, 1961), y el otro de las miniaturas medievales, *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978), y que se han convertido en ejemplo de espacios que sólo se pueden ver en movimiento gracias al cine. Espacios especialmente notables e innovadores, a pesar de sus influencias, que desafían las leyes de lo real.

3. Reproducido. $V = P \neq R$.

Los espacios verdadero y de pantalla se corresponden, pero no con el de rodaje. En este espacio se hace creer al espectador, gracias a un efecto especial analógico o digital, que está viendo un lugar que existe o existió en la realidad, como puede ser la reproducción de parte de un edificio de una ciudad levantado en un estudio para rodar en ella con más facilidad que en la realidad.

También hay muchos ejemplos de este tipo, uno de ellos la Catedral de Notre Dame de París en *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) que tiene una importancia capital en la película desde su primer intertítulo: «Notre Dame, the Cathedral Church of Paris», apareciendo en su publicidad e incluso, aunque más pequeña, como fondo en una secuencia de *El hombre de las mil caras* (*Man of a Thousand Faces*, Joseph Pevney, 1957), recreando la película de 1923, ya que su argumento es la vida de Lon Chaney (James Cagney). La importancia de la planta baja de esta catedral reconstruida en el estudio de la Universal fue tan grande que incluso se llevaba a visitantes ilustres a verla, como Georgette Leblanc, que además siendo francesa debía conocer perfectamente la Notre Dame real, y que declaró: «en ningún otro lugar se puede ver el propio espíritu de Víctor Hugo materializado en unos pocos decorados hermosos»¹⁵⁰, así mismo, miembros del concejo municipal de Minneapolis la visitaron, junto con los arquitectos F. C. Boermer y E. B. Croft, que estaban diseñando el nuevo auditorio cívico de la ciudad, el

¹⁵⁰ *Mme. Le Blanc visits "Notre Dame" squares*, *Universal Weekly*, 8 diciembre 1923, p. 37.

presidente del concejo declaró que había elementos «en la catedral que indudablemente quedarán bien en una estructura municipal» y además «hemos descubierto que la cantidad de trabajo de investigación realizado para una película nos proporciona muchos mejores dibujos de los planos de Notre Dame de lo que habíamos conseguido previamente»¹⁵¹. Un decorado levantado para una ficción, basado en un edificio que existe, sirve como inspiración para crear un edificio que se va a construir en una ciudad real.

Las fotografías y cortos publicitarios muestran siempre sólo la fachada de la planta baja de este decorado, porque el resto del edificio se hizo con una pintura sobre cristal, atribuida al pionero Norman Dawn y con una maqueta, tal como se dice en la conocida revista *Popular Mechanics*: «en un gran espectáculo reciente, era necesario mostrar la catedral de Notre Dame en París. Para hacer esto de manera realista, el enorme frente fue construido hasta una altura por encima de las puertas. Luego las torres se construyeron en miniatura y se colocaron en una posición a unos pocos pies de distancia de la cámara el objetivo hizo que se mezclase con el decorado inferior. El resultado fue tan realista, que casi no ha sido detectado»¹⁵².

Esta edificación también fue usada en *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925), cuando el fantasma huye de sus perseguidores por las calles de París, primero se ven los edificios medievales que rodean a la catedral en *El jorobado de Nuestra Señora de París* y después la fachada de Notre Dame; también se empleó en *El poder invisible* (*The Invisible Ray*, Lambert Hilyer, 1936), pero en otro contexto, como una la iglesia francesa de los Seis Santos donde se casan los protagonistas, usando otra pintura sobre cristal en un lateral de la fachada, para simular unas esculturas que tendrán importancia en el argumento porque el Dr. Janos Rukh (Boris Karloff) sufrirá una alucinación y los confundirá con personas que ha conocido.

Esta edificación se construyó en los Estudios de la Universal en 1923 y sobrevivió hasta 1938. Es curioso que ese mismo año se construyese otra vez la planta baja de la Catedral de Notre Dame, pero en el Rancho Encino, propiedad de la productora RKO en el Valle de San Fernando para rodar *Esmeralda la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939), en la que se empleó el mismo procedimiento para simular el monumento parisino con una pintura sobre cristal de Chesley Bonestell, en la que incluyó la aguja que fue construida en el siglo XIX.

¹⁵¹ *Film Set Used As City Model*, *Universal Weekly*, 22 diciembre 1923, p. 24.

¹⁵² *How The Moving-Picture Camera Lies*, *Popular Mechanics*, vol. 40, nº 6, diciembre 1923, p. 880.

Otro ejemplo de espacio reproducido y además de la misma ciudad es el Palacio de la Ópera (Charles Garnier, 1875) de la antes mencionada *The Phantom of the Opera*, cuyos decorados eran comparados con los de *El jorobado de Nuestra Señora de París* al tener «una escala aún más colosal»¹⁵³, se reprodujo la estatua colocada en la parte superior del frontón de la fachada principal, y subido en ella el fantasma ve a la pareja de amantes en la cubierta, el vestíbulo donde se desarrolla el baile de disfraces en colores; el patio de butacas y el candelabro cuya sujeción corta el malvado protagonista cayendo sobre los espectadores, una secuencia tan popular que se ha repetido en todas las versiones, en la comedia musical de Andrew Lloyd Weber e incluso es el motivo principal de un anuncio de los taladros Black & Decker con el lema «los taladros que entraron en las películas»¹⁵⁴.

Se pretendía alcanzar tal realismo que se les facilitaba a los espectadores una sección longitudinal del edificio indicando en qué lugares se desarrollaba la acción, una sección que si se la compara con la real del edificio parisino, se descubre que es bastante más corta que esta última. En una de las siguientes versiones, *El fantasma de la ópera* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943), se repitió esta publicidad, pero con una sección transversal, aún mucho más inexacta que la anterior.

Volviendo a lo real y a 1925, «para albergar a la Ópera, la Universal construyó un edificio permanente con acero y cemento de 160 x 400 pies y 65 pies de alto»¹⁵⁵. El interior del Palacio de la Ópera tal como ha sido reproducido, tendrá 3000 butacas y costará alrededor de 750.000 \$»¹⁵⁶, efectivamente se construyó un gran edificio, denominado Stage 28, donde a lo largo de los años se rodaron numerosas películas y en el que se conservó el patio de butacas de la Ópera, que fue usado entre otras cintas en *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931), la antes mencionada *El hombre de las mil caras*, *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963), *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966) y *Millie, una chica moderna* (*Thoroughly Modern Millie*, George Roy Hill, 1967). Este edificio fue demolido el 20 de septiembre de 2014, pero no para poder rodar más o mejores películas, sino para ampliar el parque temático que existe en los antiguos estudios de la Universal.

¹⁵³ *Settings in "The Phantom of Opera" Surpass "Hunchback of Notre Dame" in Size. "Miracle" Sets Quiet in Striking Way, Los Angeles Sunday Times* reproducido en, *Universal Weekly*, 13 diciembre 1924, p. 11.

¹⁵⁴ Publicados en 1925 en muchos periódicos estadounidenses, entre ellos el *Saturday Evening Post*.

¹⁵⁵ En metros 48,77 de ancho por 121,92 de largo y 18,81 de alto. Antes de ser destruido, sus dimensiones eran 98 por 216 pies y 43 pies de alto, es decir, 29,87 de ancho por 65,83 m. de largo y 13,10 m. de alto, por lo que seguramente el anónimo autor del artículo exageraba las dimensiones.

¹⁵⁶ *Settings in "The Phantom of Opera" Surpass "Hunchback of Notre Dame" in Size. "Miracle" Sets Quiet in Striking Way, Universal Weekly*, 13 diciembre 1924, p. 11.

4. Modificado. $V = R \neq P$.

El espacio verdadero se corresponde con el de rodaje, se rueda en un espacio que existe en la realidad, pero no con el que se ve en la pantalla. Por ejemplo, cuando se filma en una ciudad, pero este ambiente urbano se altera para eliminar o añadir elementos, como letreros o mobiliario urbano, que pueden distraer la atención o que no interesa que aparezcan por motivos estéticos o históricos.

Un ejemplo es *World Trade Center* (*World Trade Center*, Oliver Stone, 2006) rodada en Nueva York, pero añadiéndole digitalmente las Torres Gemelas y elementos tan sutiles, pero fundamentales, como el humo provocado por los incendios, el polvo de las demoliciones y la sombra sobre la fachada de un edificio de un avión volando a baja altura, evidentemente antes de colisionar contra el rascacielos.

5. Inventado. $V \neq P \neq R$.

Ninguno de los tres espacios se corresponde entre sí. El caso más común es el de ámbitos de películas pertenecientes al género de ciencia ficción rodadas con frecuencia gracias a efectos especiales, también hay otros ejemplos, como la ciudad estadounidense sin nombre de los años treinta donde se desarrolla *Dick Tracy* (*Dick Tracy*, Warren Beatty, 1990) y el majestuoso edificio de *El Gran Hotel Budapest* (*The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014), también en otra urbe sin nombre, pero esta vez en Centroeuropa.

La tipología espacial constructiva según su forma se resume en la siguiente tabla:

ESPACIO	VERDADERO	PANTALLA	RODAJE
AUTÉNTICO			
RECREADO			
REPRODUCIDO			
MODIFICADO			
INVENTADO			

Como se decía antes, la tipología del espacio que ve el público, lo clasifica sólo desde el punto de vista de la forma de este espacio y no de su función, o sea, de lo que ese espacio representa en la ficción. Al introducir esa función se establecen, como en la tipología anterior, varios tipos diferentes de espacios, aunque en este caso sólo cuatro.

1. Existente

Es el caso más sencillo y evidente, cuando se usa el mismo lugar representado en la ficción. Hay numerosos ejemplos y entre ellos se pueden mencionar edificios notables en la historia de la arquitectura, como la casa Milà, conocida por la “Pedrera”, de Antoni Gaudí cuya cubierta ha aparecido en varias películas y en el argumento de todas ellas los protagonistas están en ese edificio. En mi tesis doctoral analizo tres: *Biotaxia* (José María Nunes, 1967), *Professione: reporter / El reportero / Profession: reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975) y *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008)¹⁵⁷, ninguna puede considerarse del género histórico y hace unos meses ha aparecido un mediometraje titulado *Antonio Gaudí, una visión interrumpida* (John Alaimo, 1974), cuyo productor se había arruinado y estaba en poder del banco al que había pedido un crédito, en ella un estudiante de arquitectura madrileño va a Barcelona a visitar a Gaudí (José Luis López Vázquez) y este le enseña sus edificios, entre ellos la casa Milà cuya fachada se muestra con una panorámica desde abajo hasta arriba, como la empleada en *Gaudí* (José María Argemí, 1960) y en la película de Antonioni, mientras que Allen hace una panorámica inversa, de arriba hacia abajo. Alaimo coloca la cámara en la cubierta sólo en tres sitios. El primero muy cerca de uno de sus accesos, por el que llega el protagonista (Jack Nicholson) de *El reportero*; el segundo, también se eligió en las tres películas antes mencionadas; y el tercero en un sitio que sólo había empleado Nunes. Si se comparan en un planos de la cubierta las posiciones de la cámara en estas cuatro películas, se verá que en *Biotaxia* se coloca en catorce sitios, en *El reportero* en siete, en *Vicky Cristina Barcelona* en dos y, como se mencionó antes, en *Antonio Gaudí, una visión interrumpida* en tres, a pesar de ello, en la película dirigida por Antonioni es donde mejor se muestra este espacio, gracias al orden lógico de las secuencias que elige y a los encuadres de las panorámicas, Nunes a pesar de escoger más posiciones, logra dar un aspecto laberíntico e inquietante al espacio, mientras que Allen escoge dos puntos eminentemente turísticos, aunque se vea la Sagrada Familia donde se ha desarrollado la secuencia anterior, logrando una continuidad espacial. En la película dirigida por Argemí se elige este mismo punto de vista, pero la cubierta aparece sólo en este plano y en una panorámica, sin darle demasiada importancia ya que ambos aparecen durante los títulos de

¹⁵⁷ Otras películas donde aparece la Casa Milà aunque brevemente son: *Gaudí* (José María Argemí, 1960), *No temas a la ley / Chasse à l'homme* (Víctor Merenda, 1963), *España otra vez* (Jaime Camino, 1968), *Vértigo en Manhattan / Jet Lag* (Gonzalo Herralde, 1981), *Jugando con la muerte* (José Antonio de la Loma, 1982), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984), *Los mares del sur* (Manuel Esteban, 1992), *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Costa Brava* (Marta Balletbò-Coll, 1995), *Manjar de amor / Food of Love* (Ventura Pons, 2002) y *Tardes de Gaudí* (Susan Seidelman, 2001).

crédito.

Otro ejemplo reciente del tipo de Espacio Existente se puede ver en una de las secuencias iniciales de *Café Society* (*Café Society*, Woody Allen, 2016) que se desarrolla durante los años treinta y en la que los protagonistas están durante la celebración de una fiesta en el jardín de una mansión que es la de Cedric Gibbons y Dolores del Río¹⁵⁸, en Santa Monica, diseñada por el propio Gibbons en 1930 y que aunque no se dice quiénes son sus dueños, podrían ser la actriz mexicana y el todopoderoso “production designer” de la Metro Goldwyn Mayer.

2. Imaginado

Se puede rodar una película en un sitio determinado y suponerse que es otro distinto, lo que ocurre por ejemplo con una ciudad donde se filme sin modificarla y suponiendo que se trata de otra ciudad, en ese caso se tratará formalmente de un Espacio Auténtico, pero funcionalmente no se corresponderá con la ciudad real.

Un ejemplo es la Villa Capra, conocida por “La Rotonda” (Andrea Palladio, 1566 – 1585) en la que se supone que vive el protagonista de *Don Giovanni* (*Don Giovanni*, Joseph Losey, 1979) y que está situada cerca de Vicenza en medio del campo, pero la película transcurre en Venecia y en una secuencia se ve un canal y a unos siniestros personajes enmascarados en una góndola, que desembarcan delante de una escalera, ascienden por ella y están en el jardín de la casa. El escenógrafo Alexandre Trauner que creó los espacios de la película ha escrito: «mi problema era asociar todos los edificios que se encuentran en medio de ciudades (como La Rotonda, donde vive Don Juan, o el Teatro Olímpico, en Vicenza) con aquellas imágenes que los situaban en la naturaleza, al borde del agua. La solución consistía en planificar según un sistema de campo contracampo. Para dar la impresión de que sólo era posible acercarse a la casa en barco, llevé una góndola con ruedas hasta la gran escalera de La Rotonda; y, para el contracampo, reconstruí esa escalera al borde de un canal, con un “raccord” de estatuas en primer plano»¹⁵⁹. Las estatuas, que son un elemento decorativo aparentemente sin importancia en la narración, se convierten en fundamentales para dar la sensación de realidad.

Otros edificios notables que son Espacios Imaginados son Wienzeilenhäuser, situado en la calle Linke Wienzeile nº 38, de Viena (Otto Wagner, 1914), en cuya planta baja se

¹⁵⁸ Figura ser la casa del productor retirado Jack Ames (Gene Hackmen) y su mujer la actriz Catherine Ames (Susan Sarandon) en *Al caer el sol* (*Twilight*, Robert Benton, 1998).

¹⁵⁹ AA.VV.: *El mundo de Alexandre Trauner*, Valladolid, 44 Semana de Cine, 1999, p. 118.

supone que está el Hotel Oper donde en la Viena de 1957, trabaja Max (Dirk Bogarde), el protagonista de *El portero de noche* (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974) y en el que jamás ha estado ese hotel, sin embargo este mismo personaje vive en un piso del Karl Marx-Hof, Viena (Karl Ehn, 1930) y podría ser cierto que un portero de noche de un hotel y antiguo oficial de las SS hubiera vivido en ese edificio, dándose la paradoja que fue uno de los focos de resistencia de los revolucionarios comunistas en el levantamiento de febrero de la Guerra Civil Austríaca en 1934, siendo cañoneado por el ejército austriaco.

También han sido Espacios Imaginarios el Edificio Bradbury, Los Ángeles (Summer Hunt, George Wyman, 1894) como la sede de la ficticia productora cinematográfica Kinograph en Los Ángeles en 1927 para *The Artist* (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011)¹⁶⁰; así como varias casas unifamiliares aisladas notables: la Sowden, Los Ángeles (Lloyd Wright, 1926)¹⁶¹ la vivienda en los años cuarenta de Ava Gardner (Kate Backinsale) en *El aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004); la Lowell, Los Ángeles (Richard Neutra 1929) como la del proxeneta Pierce Prachett (David Strathairn) en Los Ángeles en la década de los cincuenta en *L. A. Confidential* (*L. A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997); la Schaffer, Glendale, Los Ángeles (John Lautner, 1949)¹⁶² como la vivienda del profesor universitario Georges Falconer (Colin Firth), el 30 noviembre 1962 en *Un hombre soltero* (*A Single Man*, Tom Ford, 2009); y la Ennis Brown, Los Ángeles (Frank Lloyd Wright, 1924) la mansión de Claude Estee (Richard Dysart), productor cinematográfico en el Hollywood de los años treinta en *Como plaga de langosta* (*The Day of the Locust*, John Schlesinger, 1975). Siguiendo con este edificio, ha representado tener, muchas funciones diferentes, desde casas de vampiros, hasta laboratorios para viajes en el tiempo, pasando por un piso en Hong Kong, la sede de una compañía intergaláctica y la vivienda de un “blade runner” ambas en el futuro, todas ellas indicadas en mi tesis doctoral, y en ninguna de estas películas, a pesar que en algunas tiene una función residencial, el edificio figura ser esa casa. Incluso el salón de la mansión de la estrella de cine y espía nazi (Timothy Dalton) de *Rocketeer* (*Rocketeer*, Joe

¹⁶⁰ También ha sido el lugar donde se han filmado secuencias de películas como *Las rocas blancas de Dover* (*The White Cliffs of Dover*, Clarence Brown, 1944), *Más fuerte que la ley* (*Shockproof*, Douglas Sirk, 1949), *Con las horas contadas* (*D. O. A.*, Rudolph Maté, 1950), *M* (Joseph Losey, 1951), *I the Jury* (Harry Essex, 1953), *The Indestructible Man* (Jack Pollexfen, 1956), *Préstame a tu marido* (*Good Neighbor Sam*, David Swift, 1964), *Capricho* (*Caprice*, Frank Tashlin, 1967), *Marlowe, detective muy privado* (*Marlowe*, Paul Bogart, 1969), *Chinatown* (*Chinatown*, Roman Polansky, 1974), *Un detective barato* (*The Cheap Detective*, Robert Moore, 1978), *Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *Ángel 2* (*Avenging Angel*, Robert Vincent O'Neill, 1985), *La ley de Murphy* (*Murphy's Law*, J. Lee Thompson, 1986), *Lobo* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994), *Acoso* (*Disclosure*, Barry Levinson, 1994), *Arma letal 4* (*Lethal Weapon 4*, Richard Donner, 1998), *Cadena de favores* (*Pay It Forward*, Mimi Leder, 2000), y *500 días juntos* (*500 Days of Summer*, Marc Webb, 2009).

¹⁶¹ También aparece en *Persiguiendo a Betty* (*Nurse Betty*, Neil LaBute, 2000).

¹⁶² Es la vivienda de uno de los protagonistas de *Un final feliz* (*Happy Endings*, Don Ross, 2005).

Johnston, 1991) parece ser la Casa Ennis Brown al haber usado los bloques y una cristalera similares a los de ésta, pero con una configuración espacial y unos elementos, como una escalera y una chimenea, que no se corresponden con las de la casa original, un salón al que además se le añade una segunda planta con un mirador que da a la primera, convirtiéndose en un Espacio Inventado, como sucede con el estar comedor de la casa de casa de Max Rothman (John Cusack), pintor y galerista en Berlín en 1918 en *Max* (Menno Meyjes, 2002) y que parece ser la Maison de Verre, París (Pierre Chareau, Bernard Bijovet, 1932) y sin embargo, sólo se basa en una parte de la misma reconstruida en un estudio cinematográfico.

Además el espacio que han visto los espectadores podrá ser desde el punto de vista formal un Espacio Auténtico, si no se ha modificado formalmente el edificio, o un Espacio Recreado, si se ha producido alguna modificación

3. Reconstruido

Es el espacio usado cuando se desea representar un edificio que existe, en cuyo interior no se puede rodar, que además no se sabe cómo es, porque no se puede acceder a él y a pesar de ello ha de crearse ese interior, pero sin datos de su configuración real.

Un ejemplo son las cámaras de guerra, “war rooms”, de dos películas ambientadas en los años sesenta *Watchmen* (*Watchmen*, Zack Snyder, 2009) y *X-Men: primera generación* (*X-Men: First Class*, Matthew Vaughn, 2011); que en estos casos no están basadas en la que pueda existir en el Pentágono, sino en la que creó Sir Ken Adam para *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb*, Stanley Kubrick, 1964).

4. Inexistente

Es el tipo opuesto al Existente, ya que ni en la película es un lugar real, ni se construye en otro lugar real, por ejemplo el fuerte de tramperos de 1823 de *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015). La mayoría de los espacios de ficción pertenecen a este tipo en el que todo es completamente inédito y por ello, al ser aquel que tiene más libertad creativa, debería ser el espacio donde se pudieran plantear más innovaciones, aunque esto no implica que en él se permita una mayor creatividad.

La tipología espacial constructiva según su función se resume en la siguiente tabla:

ESPACIO	LUGAR	USO
EXISTENTE	real	real
IMAGINADO	real	irreal
RECONSTRUIDO	irreal	real
INEXISTENTE	irreal	irreal

Hoy en día es fundamental analizar y conocer, no sólo cómo se construyen los espacios cinematográficos y en general del espectáculo, sino además saber cómo se denominan y clasifican, puesto que estos espacios también han de construirse en la realidad y hasta hace unos años se levantaban con técnicas edificatorias arquitectónicas, pero en la actualidad las técnicas son cada vez más las propias de la escenografía, incluso en los entornos cotidianos, porque la ficción nos rodea y domina con mayor intensidad y frecuencia.

ESCENARIOS REALES FICTICIOS

Volviendo al principio de esta ponencia, el edificio que estaba en el número 14 del Boulevard des Capucines, existe aún hoy en día, ya no se ven sus fachadas gracias a grabados o cuadros impresionistas, sino al Google Maps, sus plantas bajas siguen estando ocupadas por locales comerciales y hace muchos años que el Jockey Club perdió su influencia y además abandonó los dos pisos que ocupaba, para ser convertidos en habitaciones del lujoso Hotel Scribe que ahora tiene las cuatro plantas del edificio, cerca de su recepción, en un patio cubierto por una cristalera, está su restaurante, llamado Le Lumière, en él hay fotografías de los hermanos Lumière y de las cintas que se proyectaron en su sótano hace ya ciento veinte años, su carta tiene dos menús denominados «Lumière du Jour» y «Grand Écran» y en su primera página hay un texto titulado «La première séance du Cinématographe Lumière», que narra esa primera sesión y que no está escrito por un crítico o un investigador cinematográfico, sino por Sébastien Crison, el jefe de cocina del restaurante. Un signo del paso del tiempo en una época en que las actividades culinarias se han convertido en un espectáculo con más importancia que el cinematográfico.

Sin embargo, las pantallas rodean a los seres humanos, incluso en los vehículos, en trasatlánticos, al lado de las piscinas y en su interior; en la parte trasera de los reposacabezas de los automóviles; en el interior de autobuses en los que además ya se plantea que sus carrocerías se convertirán en grandes pantallas que al llegar a las paradas mostrarán sus

trayectos, pero entre ellas se convertirán en el soporte de anuncios publicitarios en movimiento; y en aviones desde aquellas pequeñas que colgaban del techo, hasta las actuales también detrás de los reposacabezas y en el futuro en todo el interior del fuselaje donde podrá verse el exterior y, por supuesto, todo tipo de entretenimiento y publicidad a bordo. Las pantallas también están en las fachadas de las edificaciones ocultando los elementos arquitectónicos y ocupan el interior de grandes edificios deportivos, como el AT & T Stadium de los Dallas Cowboys, en Arlington (Texas) construido en 2009, cuyo interior alberga tres mil pantallas LCD Sony y una inmensa rectangular cuyos lados miden cuarenta y nueve por veintidós metros, es decir, mil setenta metros cuadrados, será extraño que algún espectador mire hacia la pista de juego, hacia lo real, teniendo delante esa enorme pantalla que le mostrará hasta los más mínimos detalles de los deportistas. Otro ejemplo de edificio deportivo es el Arena Al-Rayyan de Doha, que se está construyendo para el Mundial de Fútbol de Qatar en 2022, cuya fachada será toda otra gran pantalla, y de hecho en uno de sus vídeos promocionales se puede leer «Football inside in and out», o sea que los espectadores ya no necesitarían estar dentro del edificio para ver los eventos deportivos que se celebren en directo en su interior.

Respecto a las salas de cine, en un reciente anuncio aparecido en Facebook de la gama Screeneo de la empresa Philips se podía leer «los cines han cambiado bastante» sobre una fotografía de un salón de una vivienda bajo la que ponía «su nueva sala de cine», esta gama es de proyectores y pantallas domésticos son otro síntoma de que el espectáculo ha cambiado y frente a la colectividad de los cines se gana protagonismo la individualidad de la vivienda, porque además las películas se pueden ver también en otros dispositivos, como pantallas de móviles, de ordenadores de sobremesa, de portátiles, de tabletas, a través de consolas de videojuegos, etc.

Tal como he escrito «hoy en día, todos los seres humanos sin poder evitarlo ni controlarlo, están continuamente rodeados de pantallas y no sólo en sus casas, sino también en las vías públicas, medios de transporte, establecimientos comerciales y administrativos. Al mismo tiempo, como anticipó Orwell, la imagen de cualquier persona está siendo captada por múltiples cámaras, desde las que están en las calles, hasta las de los cajeros automáticos, pasando por las instaladas en las fachadas e interiores de muchas edificaciones, y que se recogen en monitores que no se sabe muy bien dónde están, quién los está viendo, cómo se

almacenarán esas imágenes, ni el uso que se les dará... »¹⁶³.

Uno de los últimos ejemplos de artefacto individual son las Google Glass que salieron al mercado en 2014, estas gafas permitían hacer fotografías y vídeos, escuchar música, buscar en Internet, guiarse con un navegador y casi todo lo que proporciona hoy en día un ordenador, sin embargo, a pesar de sus aparentes ventajas, gracias a satisfacer tantos usos, fueron retiradas a principios del año siguiente. Las gafas han acercado las pantallas a los ojos y se está experimentando con prototipos de lentillas pegadas a la córnea que permiten ver lo que se ha denominado realidad aumentada, con un sistema multicapa integrado en la lentilla que se compone de una capa de cristal líquido, filtros polarizadores para formar los píxeles y un microchip que transforma estos píxeles en letras o signos.

Ante esta situación la cuestión se plantea para saber qué ha sido y dónde se encuentran los escenarios arquitectónicos e incluso dónde se encuentra lo real. La respuesta parece obvia, pero será cada uno quien deba contestarla.

¹⁶³ GOROSTIZA, J.: «La pantalla, límite entre realidad y ficción», *Anales*, nº 8, 2015, p. 64.